MEISTERWERKE DER MALEREI

HERAUSGEGEBEN
VON
WILHELM BODE

ALTE MEISTER

ZWEITE SAMMLUNG



BERLIN W.
RICH. BONG
KUNSTVERLAG

3. LIEFERUNG

TIZIANO VECELLIO

GEB. IN CADORE 1477, GEST. IN VENEDIG 1576

VENEZIANISCHE SCHULE

DER ZINSGROSCHEN

Tizians Grösse liegt in seiner Kraft. Er war nicht Lyriker, nicht eine mild gestimmte, gemütvolle Natur. Durchaus Dramatiker, schafft er Gewaltiges, Unübertroffenes, wo die Furie gewalttätiger Leidenschaft den Moment packen und versinnlichen darf. Wunderbar einheitlich, von einer grossen Erregung durchtränkt und bewegt, gestalten sich bei ihm die grossfigurigen Darstellungen, sei es eine Assunta, seien es Geschichten aus der antiken Mythologie. Aus der leuchtenden Farbenpracht und dem Reichtum bewegter Linien sowohl wie aus der Festigkeit geschlossener Komposition und der Klarheit plastischer Formgebung sprechen gleich mächtig eine übermenschliche, göttliche Gestaltungskraft und lebensvolle Vorstellungsgabe. Für unser Bild nun, eins seiner berühmtesten Werke, wurde seelische Tiefe und grosse Gemütsstimmung gefordert. Die Grösse des Momentes musste sich im Bilde wiederspiegeln. Die hohen Worte Christi „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist" sollen immer von neuem klingen. Einfachheit und bewusste Kraft verbinden sich am ehesten mit Monumentalität. Tizian stimmte in weihevoller Abklärung, indem er alles Nebensächliche ausliess. Die in Venedig beliebte Fassung des Halbfigurenbildes ist gewählt und trägt vielleicht am meisten dazu bei, das rein Seelische des Momentes uns näher zu rücken. Die beiden Gesichter geben einander zwei starke Kontraste, hier Christus breit von vorn, hell aufleuchtend, dort der Pharisäer im Profil und mit dunklen Schatten belegt. Die Fleischfarben sind dazu im Ton anders gestimmt, bei jenem hell und zart, bei diesem rauh bräunlich. Das schönste ist jedoch das feine Gegenspiel der Hände, bei denen noch die verschiedenartigen Tönungen der Hintergründe — hinter der hellen, zarten Hand des Christus steht ein leuchtendes Rot, hinter der des Pharisäers ein tiefes Blau — den koloristischen Eindruck verstärken. Das Bild stammt aus der früheren Zeit des Meisters.



Tiziano Vecellio. Der Zinsgroschen
Königl. Gemälde-Galerie, Dresden

Meisterwerke der Malerei
Verlag von Rich. Bong, Berlin W



PAOLO CALIARI
GEN. VERONESE

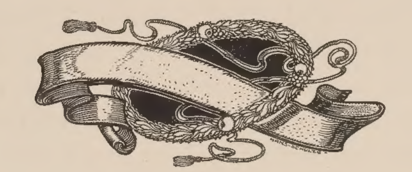
GEB. ZU VERONA 1528, GEST. ZU VENEDIG 1588

VENETIANISCHE SCHULE

RAUB DER EUROPA

Jede Sprache, jeder Dialekt hat eine eigene Klangfarbe, und nur das, was ihrem Charakter ganz entspricht, sind wohlklingende Laute. In Florenz verlangen wir unbedingt nach Strenge und Ernst, da, wo die schweren Paläste, besser gesagt Kastelle, in der Stadt auf wilde Kämpfe vergangener Zeiten zurückweisen. Aber die schaumgeborene Venezia ist nun einmal nicht zum Ernst zu stimmen. Weisse, bunte Marmorpaläste und ein lichtes Meer, alles in gleichem Ebenmass dahinflutend. Einst allein von dem schlanken Kampanile überragt, der in seinem zarten Rosastein nur mehr wie eine gehisste Flagge dastand. Unendliche Schätze und mit ihnen heitere, frohe Lebenslust hatten vom Orient her die Wellen des Meeres herangeflutet. Die Kunst Venedigs will und soll nur heiter sein. Und so erscheint Tintoretto wie ein verlassener, einsamer Titan. Sein wildes, düsteres Streben macht uns trotz aller Grossartigkeit der Auffassung nur schaudern, es ergreift uns nicht. Schätze suchte er im tiefen Versenken in das Wesen der Kunst zu finden, während Reichtümer vor ihm auf der Erde ausgebreitet waren. Paolo Veronese war es, der diese Pracht und Schönheit des Lebens zur Zeit der Blüte Venedigs fest hielt. Das hell schillernde Dasein schildert er ohne viele Bedenken und weiss das vorhandene mit feinstem Geschmack zu ordnen. In einfachem, von jeder Konstruktion entferntem Aufbau gruppieren sich seine Figuren zu einander, allein in der künstlerischen Absicht einer lichten, klaren Gesamtwirkung. Ja auf unserem Bilde ist die herrliche Gruppe der Europa, bedient von den Frauen, um jeder Kompliziertheit vorzubeugen, fast reliefartig entwickelt. Dahinter steht, ebenso gleichmässig flach, das dunkle Gebüsch, wodurch der Eindruck der Ruhe und Geschlossenheit noch erhöht wird. Heiteres Licht und Tiefe bringt der Ausblick in die Ferne, der enteilenden Europa nach zum Meere. Ohne grosse Skrupel betreffs Realistik schiebt er als kräftige Gegenkulisse den schief gestellten Baum von rechts her vor, so dass im Gegensatz zu diesen Schatten-

partien im Vordergrund der Duft des über die hellen Figuren hinweg zum weiten Meere sich verlierenden Lichtes um so zarter erscheint. Freilich ist auch die Hauptgruppe in ein Meer lichter, durchsichtiger Farben getaucht. Wie ein Strauss zarter, vom Licht durchstrahlter Blumen vor einem dunkleren Vorhang hebt sich die Gruppe ab. Mit spielender Leichtigkeit gehen die starken Bewegungen der Figuren in ein weiches Wogen von Linien über, die bald in erhobenen oder gesenkten Armen, bald in bauschigen Falten reicher Gewänder stärker betont sind. Gewiss, in der Bewegung steckt Tizian, in jener Luftperspektive Tintoretto, aber die entzückend leichte Grazie, in der sich alles natürlich, wie von selbst ergibt, ist die ganze Eigenart des Paolo Veronese. Er hat jene Errungenschaften streitender Geister als festen Bestand übernommen. All diese Schönheiten sind ihm ein Selbstverständliches, und man verschenkt leicht ererbtes Gut. Diese absolute Anspruchslosigkeit erhöht gerade gegenüber dem prätentiösen Tintoretto den Reiz. Hierin hat Paolo Veronese mit Raffael so viel gemein, dass man ihn den Raffael Venedigs nennen könnte. Bei beiden das gleiche Verlangen nach Schönheit; beide mühen sich nicht ab mit theoretischen Problemen, beide übernehmen die Errungenschaften anderer und ordnen sie in eigenem, feinem Geschmack, und beide stehen am Schluss einer hohen Kunst, dort Florenz, hier Venedig, beide eigentlich nicht Eingeborene dieser Stätten, denn jener kam von Urbino, dieser von Verona.





Paolo Caliari gen. Veronese. Raub der Europa
Dogenpalast, Venedig

Meisterwerke der Malerei
Verlag von Rich. Bong, Berlin W



JACOPO ROBUSTI
GEN. TINTORETTO

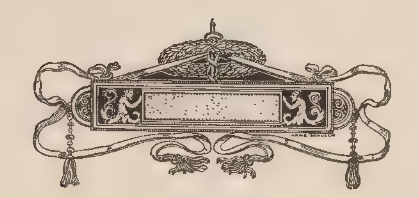
GEB. IN VENEDIG 1519, GEST. EBENDA 1594

VENETIANISCHE SCHULE

WUNDER DES HL. MARKUS

Man hat Tintoretto den ersten modernen Maler, den ersten Impressionisten genannt. Aber nicht Realistik im Detail will er. Der grosse Weltraum ist sein Darstellungsobjekt, und mit allen Mitteln der Technik sucht er ihn zur Vorstellung zu bringen. Das Wort Schönheit kennt er kaum; was ist ihm Schönheit der Form, der Farbe oder der grossen einheitlichen Lichtmasse. Ohne Mass und Zurückhalten strebt er dem einen Ziele auf illusionäre, optische Täuschung zu. Gewiss hat man keine Annehmlichkeiten zu erwarten. Nicht ruhiges Geniessen, sondern Wüten der Lust, Wollust im Raum. Man ist erstaunt, frappiert von der immensen Kraft der Raumvorstellung, man bewundert die Entschlossenheit und Wucht der Ausdrucksweise. Vor der Gewalt einer übermenschlichen Energie wird das innere Verlangen des Künstlers uns zu eigen; sein Geist erscheint als der wahre Geist der Kunst. Als künstlerisches Motto soll er über die Tür seines Ateliers geschrieben haben: „Die Zeichnung von Michelangelo und das Kolorit von Tizian". Es ist wohl klar, dass derartige grosse Worte nur für den lernenden Studenten und nicht für den fertigen Künstler gelten; für diesen gibt es nur: „Tintoretto, mein ganzes Ich". Unser Bild, aus der Frühzeit (1548) stammend, gilt mit Recht als sein schönstes Werk. Neben der Fülle schön bewegter Figuren ein Reichtum glänzender Farben in den Gewändern, ähnlich denen Tizians. Aber Farben und Gestalten gehen schon auf im Ganzen, im Raume. Die grosse Komposition ist nur auf einer grossartigen Raumwirkung aufgebaut. Das für Tintoretto Charakteristische, seine ureigenste Entdeckung, sein Problem ist der grosse malerische Kontrapost. Damit nähert er sich Michelangelo, dem Meister des plastischen Kontrapostes. Zunächst spricht sich dieser Kontrapost in der Verlegung der Tiefenzentrale nach der Seite aus. Freilich liegt sie auf unserem Bilde noch ziemlich in der Mitte, bei der Hand des Heiligen. Aber schon sind die dorthin führenden Linien verschiedenartig behandelt. Während links die Linie langsam über die nebeneinander ge-

stellten Figuren in die Tiefe führt, bewegen wir uns von rechts her nur sprungweise, und die Rückenfigur in der energischen Gegenbewegung unterbricht den Weg. Das Licht ist noch relativ einfach und gross zusammengehalten. Es breitet sich gleichmässig von rechts her über die bewegte Menschenmasse und hält all die unruhigen Figuren zusammen. Dabei vermag es freilich nicht den herabschwebenden Markus zu tragen. Die Figur, die nur ein Geist als erlösender Strahl von oben kommen sollte, ist zu schwer in der Körpermasse mit den tiefen Schatten. Die Realistik des Lichteinfalls hätte aufgegeben werden müssen für sie, die doch den Menschen unsichtbar sein soll. Der eigentliche Lichtkontrapost, die durch Gegeneinanderstellung starker Lichter und Schatten erzeugte Effektwirkung einer grossen Räumlichkeit, ist auf unserem Bilde in der Einführung der duftigen, hellen Gartenmauer hinten am stärksten gegeben. Der hellere, dünnere Ton dort wirkt gegen die massigen Lichter und Schatten vorn luftiger, und der Eindruck, dass hier starke ausgleichende Luftpartieen dazwischen liegen müssen, verstärkt sich zu grosser Raumvorstellung. Wie sehr und mit welchem Raffinement Tintoretto dieses Überschneiden heller und dunkler Streifen, wo natürlich die tieferen immer schwächer im Werte sein müssen, zu grossen Raumeffekten benutzte, kann man hier schon ahnen. Dass diese impressionistischen Effekte schliesslich zur Kulissenmalerei führen mussten, zeigt die Entwicklung seiner Schule.





Jacopo Robusti gen. Tintoretto. Wunder des hl. Markus
Galerie der Akademie, Venedig

Meisterwerke der Malerei
Verlag von Rich. Bong, Berlin W.



TIZIANO VECELLIO

GEB. IN CADORE 1477, GEST. IN VENEDIG 1576

VENEZIANISCHE SCHULE

DES KÜNSTLERS TOCHTER LAVINIA

Bei dem ersten Erwachen des Sinnes für das Individuelle war es natürlich, dass man zunächst nur im Gesicht geistigen Ausdruck finden mochte. Steif und unbewegt stehen die Köpfe der frühen Renaissance in den engen Bilderrahmen. Sie erscheinen wie direkte Ausschnitte aus grösseren Bildern. Leonardos Verdienst war es, auch die Hände, die feinen Finger zu Trägern seelischen Lebens zu machen. Dazu schafft er in seiner Mona Lisa den für Florenz im Anfang des Cinquecento gültigen Typus des Brustbildes, wo die Hände den unteren Abschluss geben. Aber inzwischen hatte man anderswo, in Venedig, eine neue Fassung des Porträts gefunden. Dort, wo man nach dekorativen Glanzstücken, nach Farbeffekten verlangte, gab das Kniestück die vollendete Lösung. Ohne an subtile Durchbildung des Ausdrucks und der Individualität im Gesicht gebunden zu sein, fern von dem Zwang einer geschlossenen realistischen Ausarbeitung des Raumes, welche im Ganzfigurenbild notwendig ist, konnte der Maler sich ganz in der Lust an Farbenpracht ergehen. Dem glänzenden, breit über den Körper fallenden Gewande gegenüber hat die kleine Farbfläche des Gesichtes mit den Händen einen Gegenwert zu stellen. Die lange Reihe prachtvoller Porträts von Tizian, dessen kaltblütige Kraftnatur wie keine andere begabt war, jede Persönlichkeit mit dem Minderwert ihrer Eigenart in ein glänzendes Ensemble zu bringen, zeigt die verschiedenen Phasen in klarer Fortentwicklung. Unser Porträt, seine Tochter Lavinia wiedergebend, gehört in die letzte Epoche. Es wird nicht lange vor 1555, dem Jahre ihrer Vermählung mit einem Cornelio Sarcinelli, entstanden sein. Die Pracht glänzender Lokalfarben in leuchtenden Gewändern und goldigem Karnat, wie sie die früheren Porträts Tizians überreich spenden, ist gewichen. Ein leichtes Spiel schillernder, pikanter Lichter, welche eine Art Phosphorglanz ausstrahlen, tummelt über das Goldbrokat des Gewandes, den reichen Schmuck der Haare und über die Perlen an der Schnur um den Hals. Das Karnat hat einen bleichen, allgemeinen

Ton; an Stelle plastischer Durchbildung ist malerische Breite, flächenhafter Gesamtton getreten. Wenn hier das pulsierende Leben, wenn in der Farbe die strahlende Kraft zurückgedrängt wurden, Frische und Freiheit sprechen aus der Bewegung, dem lebhaften Schwung der Linien nach oben und nach der Seite in den zum Tragen erhobenen Händen und im Seitenblick über die Schulter zurück zum Beschauer. Ein roter Vorhang links, die gelbe Zitrone u. a. auf dem vollen Fruchtkorb schwebend über dem bleichen Himmel, beleben koloristisch die Fläche. Das Genrehafte in dem Motiv findet sich im übrigen äusserst selten bei Tizian, dessen Figuren immer in gewisser zeremonieller Stellung gegeben sind. Er mühte sich herzlich wenig damit ab, immer ein neues, gerade für die betreffende Persönlichkeit geeignetes zu finden. Da spielten bei ihm viel mehr Laune und Zufall als Durchbildung und Vertiefung mit. Es gab kein langes, sorgsames Abwägen: nur was die Kraft im Moment erfasste, war ihm gut. Und es war herrlich, weil hier Leidenschaft mit gewaltiger Beherrschung, wilde Phantasie in klarer, aus der Beobachtung geschöpfter Vorstellung gebändigt wurden. Jedenfalls sind es immer koloristische Effekte, die er sucht. Wenn es ihm gerade passt der Farbe wegen, setzt er eine Atelierfigur hinaus in die freie Landschaft und vor leuchtenden Abendhimmel.





Tiziano Vecellio. Des Künstlers Tochter Lavinia

Königl. Gemälde-Galerie, Berlin

Meisterwerke der Malerei
Verlag von Rich. Bong, Berlin W



TIZIANO VECELLIO

GEB. ZU PIEVE DI CADORE 1477, GEST. ZU VENEDIG 1576

VENEZIANISCHE SCHULE

HIMMLISCHE UND IRDISCHE LIEBE

In der himmlischen und irdischen Liebe Tizians besitzt die Galerie Borghese zu Rom ein herrliches Meisterwerk, unübertrefflich in dem idealen Gleichmass, in dem sich die verschiedensten künstlerischen Reize entfalten. Bewusstes Erwägen und der überschwellende Reichtum jugendlich männlicher Schaffensfreude eines Übermenschen sprechen aus dem prächtigen Glanz der saftigen venezianischen Lokaltöne wie aus der Fülle weiblicher Schönheit von klassischer Formengrösse. Links sitzt am Brunnen, dem Brunnen des Lebens, aus dem soeben Amor einen neuen Schatz heben will, die „irdische Liebe", gehüllt in überreiche Gewänder. Ein glänzender Gürtel hält das helle Wollkleid über den Hüften, rosafarben kommt der rechte Ärmel hervor, und die behandschuhten Hände der stolzen Dame halten Blumen und eine grosse, bedeckte Schale. Scheinen hier die schönen Formen und die reichen Faltenlagen des üppigen Gewandes überfüllt, gefesselt in äusserlicher Pracht — freier und reiner sprechen die in leichtem Fluss sich hingiessenden Linien der nackten Schönen, der „himmlischen Liebe", auf der anderen Seite des Brunnens. Was dort die Falten verdecken, haben sie hier nur um so glänzender zu umrahmen: das flatternde, saftig rote Manteltuch soll nur den Abschluss nach rechts geben, so dass die schon durch die Horizontalen des Brunnens wie durch die neigende Profilwendung der rechten Frau vereinigten Figuren noch zu einer koloristischen Zentrale zusammengefasst werden. Denn auch das Trennende des dunklen Busches hinten wird durch das helle Figürchen des sich überbeugenden Amor gemildert. Die „Sprödigkeit", wie man die linke Frau noch genannt hat, sie, die kühl, zurückhaltend ihre Schale verschlossen hält, beginnt leise — die Augen scheinen es zu sagen — dem Plätschern des von Amor bewegten Wassers oder vielmehr den Worten, den verlockenden Reden der anderen zu lauschen. Von dieser Mittelgruppe rechts und links zum Rande vertieft sich das Bild in klar herausgehobenen Absätzen. Indes tragen gerade diese idyllischen Ausblicke in die Ferne zu der Burg links

mit dem vom Licht gestreiften Turme und zu dem Dorf, der Kirche hinten rechts am blauen See einen phantastischen Charakter. Dazu ist es das immer Fesselnde, das entzückend Märchenhafte des ewig Unerklärlichen — denn auch anders hat man die Darstellung, als „Venus die Medea überredend", deuten wollen —, jenes Romantische, Idyllische, welches Tizian hier als ein göttliches Geschenk von Giorgione übernommen hat. Entstanden muss es unmittelbar nach dem Tode Giorgiones sein, d. h. nicht lange nachdem Tizian dessen berühmte „Ruhende Venus", jetzt in Dresden, vollendete. Freilich, gegenüber den schlichten und zarten Formen der liegenden Venus von der Hand des feineren Meisters lassen die Fülle und Festigkeit des fast hart beleuchteten Aktes, wie die Klarheit der Komposition bei Tizian eine in ganz anderem Sinne gewaltige, eine kühl beherrschende, schöpferische Kraft erkennen. Eigentümlich ist das im Vergleich zum Deckel auf dem Brunnen zu klein geratene Feuerbecken der rechten Figur. Wieder ein Beweis, dass die Meister höchster Kunst selbst die Wahrheit dem Schönen opfern, und mit welcher Freiheit sie dies tun. Gewiss hätte die entsprechend grosse Schale unangenehm gewirkt; sie wäre aus dem Bilde gefallen. Das Relief am Brunnen gibt in der Art des antiken Sarkophagreliefs eine auf den Sinn der Darstellung im Bilde noch nicht bezogene, genrehafte Szene aus einem Rennen.





Tiziano Vecellio. Himmlische und irdische Liebe

Galerie Borghese, Rom

Meisterwerke der Malerei
Verlag von Rich. Bong, Berlin W.



GIORGIO BARBARELLI
GEN. GIORGIONE

GEB. ZU CASTELFRANCO 1478, GEST. IN VENEDIG 1511

VENEZIANISCHE SCHULE

KONZERT IM FREIEN

Romantik! Wie oft wird dieses verlockende Schlagwort für ideale Regungen, getaucht in phantastische Träumereien, gesprochen! Und doch muss man fast noch zweifeln, ob der Name selbst für die am reichsten dazu veranlagte Kunst in der italienischen Renaissance, für die Malerei des Giorgione, am Platze ist. Antike und mittelalterliche Allegorie, Göttergeschichten und Heiligenlegenden werden zur Darstellung gebracht, und da man sich hier frei von den Fesseln der Tradition fühlt, vermag die Phantasie reicher zu spenden. Gewiss hat man in unserem Bilde die Darstellung irgendeiner mystischen Geschichte, wie man sie am Ende des Quattrocento liebte, zu suchen. Auch dass die Dargestellten selbst die Auftraggeber sind, und das „landschaftliche Genre" in Wirklichkeit gestellt wurde, ist nicht unwahrscheinlich. Das Volk liebte Ereignisse aus dem Leben Christi szenisch darzustellen, während die Aristokratie sich mehr an die Märchengeschichten hielt. Man lebte in Glanz und Freude; ein Genussleben, wie es in der Zeit Louis XIV. dann imitiert wurde. So ist unser Bild als eine „fête champêtre" der Renaissance eines der ersten seiner Art. Im übrigen ergötzte sich aber das hohe Schönheitsgefühl des Malers mehr an der wirklich prachtvollen Erscheinung, den weichen, vollen Formen der wasserschöpfenden Gestalt, als dass es sich in phantastische Träumereien verlor. Die zu einem zugespitzten Dreieck nach unten hintereinander gestellten Beine und die verkürzte Brustpartie, sollen die überreiche Fülle der schwellenden Hüfte zur Geltung bringen. Das weiche Fleisch lockt den Maler zu ziemlich gleichmässiger Modellierung ohne scharfes Betonen der Einzelform auch bei der Flötenspielerin. Diesen hellen Fleischpartien gibt er die farbigen Gewänder der sitzenden Jünglinge, die gedämpften Töne ihrer beschatteten Gesichter zum Kontrast; aber nur koloristisch, denn in der Gruppierung ist Giorgione, wie immer, noch ungeschickt, unbedacht, fast nachlässig. Der Haupteffekt jedoch liegt in der kühnen landschaftlichen Staffage. Man kann

nicht sagen, dass sie realistisch oder intim wäre. Sie hat unbedingt etwas Kulissenhaftes in dem harten Nebeneinander dunkler und heller Streifen, deren Linien sich im spitzen Winkel begegnen. Phantastisch die mächtige Baumgruppe, unter der vor hellem Durchblick der Schäfer erscheint, dazu links die vom Licht berührte Ruine auf hellem Berge, die dünnen Bäumchen und ein wogendes Meer flauer, dichter Schatten, aus dem dort ein Haus, da ein Berg emporragt. Zu kühn, zu effektvoll scheint das Ganze, wenn wir noch an Bellinis, Cimas getragene Landschaften denken. Aber der Sinn für grosse Wirkungen hatte sich damals in der bei wachsendem Reichtum auftauchenden Lust an Pomp und Pracht ungemein stark entwickelt. An all den prunkhaften Aufbauten und Szenerien bei Festlichkeiten mussten die Künstler, und zwar die ersten, mitarbeiten. Und endlich bei den glanzvollen Freskendekorationen, mit welchen die reichen Venezianer ihre Paläste innen und aussen schmücken liessen, konnte sich das Gefühl für Effekte auf grosse Distanz glänzend ausbilden. „Konzert im Freien" ist jedenfalls ein Bild aus Giorgiones letzter Zeit.





Giorgio Barbarelli gen. Giorgione. Konzert im Freien
Musée du Louvre, Paris

Meisterwerke der Malerei
Verlag von Rich. Bong, Berlin W.



GIORGIO BARBARELLI
GEN. GIORGIONE

GEB. ZU CASTELFRANCO 1478, GEST. ZU VENEDIG 1510

VENEZIANISCHE SCHULE

DIE MADONNA VON CASTELFRANCO

Unter den grossen Meistern der klassischen italienischen Kunst hat die Zeit keinem so übel mitgespielt wie Giorgione. Schon von seinen Zeitgenossen als der grössten einer anerkannt und seither stets unter ihnen genannt, ist Giorgione doch in den Werken, die auf uns gekommen sind, so spärlich und so umstritten, dass das Bild des Künstlers fast noch nebelhafter ist, als das Bild des Mannes, von dem uns viel von seinem Ruhm, aber fast nichts von seinem Leben erzählt wird. Nicht eines von allen Bildern, die seinen Namen führen, ist uns urkundlich beglaubigt. Unter denen, die von altersher ihm zugeschrieben werden, und an denen die Kritik nie gerüttelt hat, steht die thronende Madonna zwischen den Heiligen Franz und Liberale im Dom seines Heimatsorts Castelfranco obenan. „Eines der beiden vollendetsten Gemälde, die es überhaupt gibt; einzig in der Welt als bildliche Darstellung des Christentums mit einem Mönch und einem Ritter zu jeder Seite", so charakterisiert Ruskin das herrliche grosse Altarbild, das wahrscheinlich um 1504 für die Familie Costanzi in Castelfranco gemalt worden ist. Giorgione lag diese Auffassung des englischen Romantikers sicher völlig fern. Die Heiligen malte er, weil sie zu der Familie oder der Kirche in Beziehung standen und ihm aufgegeben wurden, und die Anordnung ist im wesentlichen noch die seines Lehrers Bellini, selbst in der Perspektive hat er noch den alten doppelten Augenpunkt: neu aber ist die Einführung in die Landschaft, und in welche Landschaft! Nicht nur durch die im hellen Morgenlicht eines italienischen Sommertages schimmernde Ferne, sondern vor allem dadurch, dass er in dieses Licht auch seine Figuren taucht, dass auch die prächtigen Farben, in denen der Höhepunkt der koloristischen Meisterschaft der italienischen Malerei schon nahezu erreicht ist, vom Licht durchdrungen erscheinen.

W. B.



Giorgio Barbarelli gen. Giorgione. Die Madonna von Castelfranco

Dom in Castelfranco

Meisterwerke der Malerei
Zweite Sammlung
Verlag von Rich. Bong, Berlin W.



JACOPO PALMA
GEN. PALMA VECCHIO

GEB. ZU SERINALTA UM 1480, GEST. ZU VENEDIG 1528

VENEZIANISCHE SCHULE

DER SÜNDENFALL

Die Braunschweiger Galerie besitzt zwei Gemälde, welche die mehr als tausend übrigen alten Bilder der Sammlung reichlich aufwiegen und die auch den verwöhntesten Kunstfreund immer wieder zum Besuch der Galerie reizen: neben dem „Familienbild" von Rembrandt den „Sündenfall" von Palma Vecchio, der durch Jahrhunderte als ein Hauptwerk Giorgiones gefeiert wurde. Während Rembrandts Meisterwerk erst seit einem Menschenalter wieder nach seiner Bedeutung gewürdigt wird, war der „Sündenfall" stets ein Lieblingsbild und hat dies zu seinem Schaden auch dadurch erfahren müssen, dass die Restauratoren sich seiner nur zu oft angenommen haben. Aber der grosse Eindruck des Bildes ist nicht umzubringen; es wirkt auch heute noch überwältigend. Die plastische Erscheinung hat der Künstler freilich dem Vorbild eines älteren Landsmannes zu verdanken, A. Rizos grossartigen Statuen von Adam und Eva am Dogenpalast in Venedig; doch hat Palma den energischen Naturalismus des Veroneser Bildhauers in die schöneren, allgemeineren Formen, in die ruhigere Haltung des Cinquecento übertragen und die Gestalten geschickt zur Gruppe verbunden. Die packende Wirkung verdankt das Bild aber vor allem seinen koloristischen Vorzügen, den goldigen Farben der schönen Körper, die sich leuchtend von dem tiefen Grün der Bäume abheben und die Gestalten so mächtig und einschmeichelnd zugleich erscheinen lassen. W. B.



Jacopo Palma gen. Palma Vecchio. Der Sündenfall

Herzogl. Museum, Braunschweig

Meisterwerke der Malerei
[illegible] Sammlung
Verlag von Rich. Bong, Berlin W



SEBASTIANO DEL PIOMBO

GEB. ZU VENEDIG UM 1485, GEST. ZU ROM 1547

VENEZIANISCHE SCHULE

DIE HEILIGE DOROTHEA

In der Boydellschen Sammlung von Stichen nach den „hervorragendsten Gemälden in England“ ist 1779 in London als ein Werk des Raphael „Die heilige Dorothea“ in der Galerie des Herzogs von Marlborough in Blenheim veröffentlicht, welche von dort vor zwanzig Jahren für die Berliner Galerie erworben wurde. Freilich nicht mehr als ein Werk des „göttlichen Urbinaten“, aber als eines der hervorragendsten Gemälde eines Künstlers, der ihm in rein malerischen Qualitäten mindestens gleichsteht: Sebastiano del Piombo. In Blenheim galt das Bild als Porträt der Fornarina, der Geliebten Raphaels. Aber seitdem man den Namen Raphael für den Maler des Bildes hat fallen lassen, ist auch die Benennung der Dargestellten aufgegeben. Hat sie doch mit den Porträts der berühmten Bäckerstochter, wie sie uns in den Bildnissen des Palazzo Barberini, des Palazzo Pitti und der Strassburger Galerie erhalten sind, nur die grossen, edlen Formen der römischen Frauen und ihre Tracht gemein. Als Heilige hat sie der Künstler nur durch das Fruchtkörbchen, auf das sie die Linke legt, charakterisiert, fast unmerklich, soll das Bild doch vielmehr das Idealbild einer schönen Italienerin sein, deren Name Dorothea durch die Anbringung des Körbchens versteckt angedeutet wird. Solche ideale Frauenbilder hatte Giorgione in die Kunst eingeführt; aus Tizians früherer Zeit und namentlich von Palma sind sie uns in grösserer Zahl erhalten. Sebastiano brachte sie nach Rom, als er um das Jahr 1511 von Venedig dorthin übersiedelte. Die tiefen, leuchtenden Farben, ihre feine koloristische Tönung, die stimmungsvolle landschaftliche Ferne solcher Bilder des Giorgione-Schülers übten auf die Römer eine ausserordentliche Wirkung. Selbst ein Meister wie Raphael konnte sich ihr nicht entziehen, und der unzugängliche Michelangelo wurde dadurch mit dem jungen Venezianer befreundet; in den grossen Formen dieses herrlichen Bildes verrät sich schon der Einfluss des gewaltigen Florentiners.

W. B.



Sebastiano del Piombo. Die heilige Dorothea
Königl. Gemälde-Galerie, Berlin

Meisterwerke der Malerei
Zweite Sammlung
Verlag von Rich. Bong, Berlin W.



TIZIANO VECELLIO

GEB. ZU CADORE ANGEBLICH 1477, GEST. ZU VENEDIG 1576

VENEZIANISCHE SCHULE

DIE GRABLEGUNG CHRISTI

Tizians Gemälde sind vor allem auf Farbenwirkung berechnet; Aufbau, Linienführung, Beleuchtung werden dadurch in erster Linie bestimmt. Dabei ist der Künstler aber auch in der Formengebung nicht selten von mächtiger Wirkung; so ein Bild, das durch Farbe und Form gleich sehr ausgezeichnet ist, ist die Grablegung in der Galerie des Louvre, eine der Perlen, die aus der Sammlung in Mantua, wahrscheinlich durch Rubens' Vermittlung, in die Galerie König Karls I. von England gekommen war und aus der Versteigerung dieser herrlichen Sammlung durch Cromwell vom Bankier Jabach erworben wurde. Jabach verkaufte sie an Ludwig XIV.; seither ist sie im Louvre geblieben. In der Komposition folgt der Künstler noch dem Vorbilde Donatellos in seinen verschiedenen Reliefs mit derselben Darstellung, aber durch die abendliche Beleuchtung gibt er ihr einen wesentlich stimmungsvolleren, milderen Ausdruck. Den Kopf Christi legt er in tiefen Schatten, und auf die Köpfe der klagenden Angehörigen lässt er nur einzelne Streiflichter fallen, um den Ausdruck zu mildern; nur der Körper Christi, der aus dem kalten Linnen warm herausleuchtet, ist in vollem Licht und erscheint dadurch in seinen grossen, herrlichen Formen. Schimmernde Seidengewänder verbreiten das flackernde Abendlicht auch über die dunklen Flächen und geben den tiefen, prächtigen Farben eine eigentümlich mysteriöse Weihe. Die ergreifende Wirkung des Bildes, seine machtvolle Farbenstimmung haben von jeher mächtig packend auch auf die Künstler gewirkt: Tintoretto und Paolo Veronese sind dadurch beeinflusst worden; Rubens, der das Bild noch in Mantua bewunderte, und A. van Dyck hat es als Vorbild bei ähnlichen Darstellungen vorgeschwebt, und Nicolas Poussin wie Eugène Delacroix haben daran gelernt.

W. B.



Tiziano Vecellio. Die Grablegung Christi

Musée du Louvre, Paris

Meisterwerke der Malerei

Verlag von Rich. Bong, Berlin W



TIZIANO VECELLIO

GEB. ZU CADORE ANGEBLICH 1477, GEST. ZU VENEDIG 1576

VENEZIANISCHE SCHULE

DIE FLORA

Tizian hat die Schönheit des Weibes in den zahlreichsten Gemälden verherrlicht, immer in neuer, wunderbarer Weise. Von seinen Jugendwerken, voran der „himmlischen und irdischen Liebe", bis zu den Werken seines hohen Alters: den Darstellungen der Danae, Europa und anderer Götterlieben, die der allerkatholischste Herrscher Spaniens bei ihm bestellte, wurde der Künstler nicht müde, dieses Thema zu wiederholen und immer neue geistige Anregungen aus diesem Born zu schöpfen. Zu diesen früheren Werken zählt auch die „Flora" in der Galerie der Uffizien, welche unsere Heliogravüre in trefflichster Weise zur Anschauung bringt. Ihre Entstehung lässt sich, nach dem Vergleich mit datierten Gemälden des Künstlers, etwa in das Jahr 1520 setzen. Den Namen verdankt das Bild den Blumen, welche die junge Schöne mit der Rechten uns darbietet; aber der Künstler hat schwerlich die Absicht gehabt, die griechische Göttin in dieser Gestalt vorzuführen. Wenn wir durchaus in der antiken Mythologie nach einem Namen dafür zu suchen hätten, so müssten wir darin Himeros, das Verlangen, erblicken. Eine junge, bildschöne Venezianerin, die ihr Gewand gelöst hat und nur noch mit einer Hand es am Sinken verhindert, blickt sehnsüchtig zu dem Geliebten, dem sie die Blumen als redende Zeichen ihrer Hingebung entgegenstreckt. Die herrlichen Formen, die er auch in der Gewandung ahnen lässt, verhüllt der Künstler teilweise, um den Kopf um so stärker sprechen zu lassen und dem bestrickenden Ausdruck der leuchtenden Augen die volle Wirkung zu geben. Zugleich hat er durch das kühle Linnen und das lilafarbene Seidengewand die Leuchtkraft des Fleisches und das goldige Licht des offenen Haares noch erhöht. W. B.



Tiziano Vecellio. Die Flora
Galerie der Uffizien, Florenz

Meisterwerke der Malerei
Zweite Sammlung
Verlag von Rich. Bong, Berlin W.



ALESSANDRO BONVICINO
GEN. MORETTO

GEB. ZU BRESCIA UM 1498, GEST. DASELBST 1554

DIE H. JUSTINA VON EINEM STIFTER VEREHRT

Unter den Städten am Südabhange der Alpen ist die weiträumigste und schönste das hellschimmernde Brescia, weit überragt von seiner hohen Festung. Die Kunst, die sich hier zu einer glänzenden, wenn auch kurzen Blüte entfaltete, nachdem die Stadt durch den grossen Condottiere Colleoni der Herrschaft Venedigs einverleibt und von venezianischer Kultur durchdrungen war, besitzt den lichten Glanz und die vornehme Schönheit, welche der Stadt eigentümlich sind. Zwei Künstler sind es, die Brescias Ruhm ausmachen: Romanino und Moretto; beide ausgezeichnet durch die Grösse ihrer Formenanschauung und die Pracht ihrer Farbengebung; Romanino stürmisch und glühend im Ton, Moretto zurückhaltend und kühl in den Farben. Zahlreich sind die Fresken, die uns von Romanino, zahlreich die Altarbilder, die von Moretto erhalten sind. Unter allen das bekannteste und gefeiertste ist Morettos grosses Gemälde im k. k. Hofmuseum zu Wien, die h. Justina darstellend, zu deren Füssen der vornehme Brescianer Stifter kniet. Die Heilige, eine herrliche Frauengestalt, Palmas h. Barbara ähnlich, von vollen, grossen Formen, schönen Zügen und in prächtigen Gewändern, wendet sich leicht zur Seite mit einem huldvollen Blick auf den edlen Brescianer, der ihr zur Seite kniet, ein stolzer Südländer mit vollem, tiefschwarzem Barte und klassischen Zügen, den Blick voll inbrünstiger Andacht zu seiner Schutzheiligen erhebend. An der andern Seite ruht das Einhorn, das geheiligte Tier der jungfräulichen Patronin. Die Landschaft zeigt die schönen Formen der Umgebung von Brescia.

W. B.

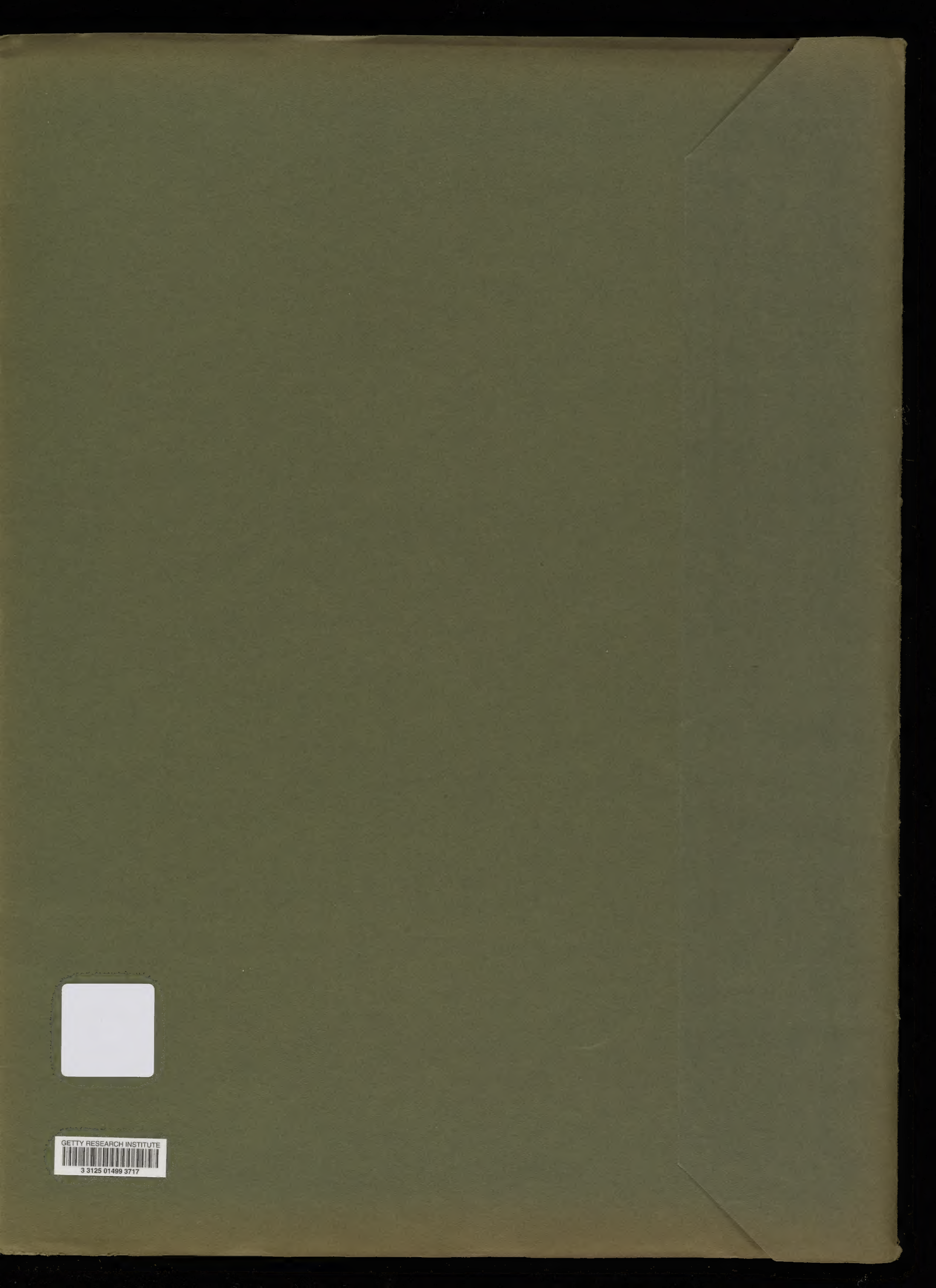


Alessandro Bonvicino gen. Moretto. Die h. Justina von einem Stifter verehrt

K. K. Hofmuseum, Wien

Meisterwerke der Malerei
Zweite Sammlung
Verlag von Rich. Bong, Berlin W




GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01499 3717